

Écriture et interlocution chez Jacques Brault

Jacques Paquin

Volume 19, Number 3 (57), Spring 1994

Science et fiction au Québec : L'émergence d'un savoir

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201119ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201119ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paquin, J. (1994). Écriture et interlocution chez Jacques Brault. *Voix et Images*, 19(3), 568–584. <https://doi.org/10.7202/201119ar>

Article abstract

Abstract

The figure of the Other will here be studied in three texts belonging to different stylistic levels in order to examine its function and to analyze, more generally, the status of poetic enunciation. Taking into considering that otherness is at the heart of Jacques Brault's work, the reference to the Other will thus have its implications for the conception of language, of writing and of love. Yet this "parole" that we have qualified as "fraternal" and that favors the epistolary style, has perhaps as its true object the absence of the Other.

Écriture et interlocution chez Jacques Brault *

Jacques Paquin, Université de Régina

La figure de l'Autre est étudiée à travers trois œuvres qui appartiennent à divers registres. Il s'agit d'analyser la fonction de l'Autre dans chacune de ces œuvres et de manière plus large d'analyser le statut particulier de l'énonciation poétique. Considérant que l'altérité est à la source de tout acte d'écriture chez Jacques Brault, l'adresse à l'Autre aura donc des incidences sur la conception du langage, de l'écriture ou de l'amour. Mais cette parole, qu'on a qualifiée de «fraternelle» et qui privilégie le style épistolaire, a peut-être pour objet véritable l'absence de l'Autre.

On n'écrit jamais que pour personne par
personne interposée.

Georges Perros

L'article bien connu de Gérard Prince, «Introduction à l'étude du narrataire¹», a été le coup d'envoi de nombreuses recherches qui se sont employées à étudier la place de la deuxième personne (du singulier ou du pluriel) à l'intérieur du récit. Ce n'est en fait que depuis les années quatre-vingt qu'on a commencé à s'interroger sur la forme allocutive à l'intérieur d'autres genres, comme par exemple la lettre ou la poésie. Mais cela n'a été possible qu'une fois admise l'incapacité des approches narratologique et pragmatique à expliquer tous les faits du discours. En effet, ce n'est que très récemment que la linguistique de l'énonciation, par exemple, a daigné s'intéresser au

* Cet article constitue la version légèrement remaniée d'un fragment de ma thèse de doctorat soutenue à l'Université d'Ottawa en 1993 et intitulée *La Poésie de Jacques Brault : une poétique du paradoxe*.

1. Gérard Prince, «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, n° 14, 1973, p. 178-196.

domaine de la poésie. Comme le fait remarquer Jean-Michel Adam : « À trop insister sur le poème comme objet linguistique, on court le risque de négliger le fait que tout poème est aussi un acte de langage². » Et il arrive souvent que la linguistique des discours se sente impuissante à aborder la spécificité de la poésie. À ce propos, un article de Jenny Simonin-Grumbach témoigne d'un malaise. L'auteure ne consacre au texte poétique que deux brefs paragraphes pour rapidement lui attribuer l'honneur... de la marge. Elle écrit :

Ils [les textes poétiques] ne consistent pas en une activité de type référentiel, mais en un jeu avec la langue, à la fois sur le plan phonique des sonorités et du rythme, sur le plan de la syntaxe et sur le plan de la virtualité de sens des mots. D'où les libertés prises avec la syntaxe et la pluralité de sens de ces textes. C'est bien dans ces textes sans référent que le sujet énonciateur s'efface le plus, puisque ce sera au lecteur de reconstruire une interprétation, et un poème peut être lu comme peut être interprété un morceau de musique³.

N'est-ce pas faire la part trop belle aux autres formes de discours que de nier au texte poétique la possibilité de mettre en œuvre une forme d'énonciation cohérente ? Les deux brefs paragraphes que l'auteure consacre à la question de la poésie, sous prétexte que ces textes résistent à l'interprétation, témoignent soit d'une méconnaissance de l'énonciation poétique (ce qui serait alors une forme travestie du mépris), soit au contraire d'une idéalisation du texte poétique qu'on se refuse à considérer et surtout à analyser comme tout autre phénomène textuel. D'un autre côté, on ne peut donner entièrement tort à l'auteure dans la mesure où le texte poétique reste un défi aux stratégies interprétatives pratiquées par la théorie de l'énonciation. Ainsi, Jean Dubois, dans l'un des articles fondateurs de la linguistique des discours, donnait comme exemple d'« opacité maximale⁴ » la poésie lyrique. La présente étude tentera de combler une lacune sur la place qu'occupe le destinataire dans des textes non spécifiquement narratifs, en particulier, en poésie⁵.

2. Jean-Michel Adam, *Pour lire le poème*, Bruxelles/Paris, De Boeck/Duculot, coll. « Formation continue », 1989, p. 167.
3. Jenny Simonin-Grumbach, « Pour une typologie des discours », J. Kristeva, J.-C. Milner et N. Ruwet (dir.), *Langue, discours société. Pour Émile Benveniste*, Paris, Seuil, 1975, p. 115.
4. Jean Dubois, « Énoncé et énonciation », *Langages*, n° 13, mars 1969, p. 106.
5. Que ce soit dans le domaine français ou anglo-saxon, cette perspective de recherche demeure encore timide. Mentionnons au passage Marianne et Michael Shapiro, « Dialogism and the Addressee in Lyric Poetry », *University of Toronto Quarterly*, vol. LXI, n° 3, printemps 1992, et V. Kauffman, « De l'interlocution à l'adresse. La réception selon Mallarmé », *Poétique*, vol. XII, n° 46, 1981.

L'énonciataire

L'œuvre de Jacques Brault me paraît exemplaire d'un type de texte poétique qui place systématiquement la relation *je* et *tu* au centre du procès d'énonciation. Ross Chambers parle de ces textes au sein desquels l'énonciation joue un rôle premier :

[...] certains textes miment eux-mêmes les relations communicationnelles telles que les conçoit la linguistique des énonciations, que ce soit en rapportant des dialogues entre personnages ou bien en empruntant la voix d'un narrateur s'adressant à un narrataire⁶.

Pour ma part, j'ai opté pour le terme énonciataire⁷. Je rappelle brièvement qu'il faut voir dans l'énonciataire le vis-à-vis de l'énonciateur, de sorte qu'on ne peut jamais le confondre avec le lecteur qui est, quant à lui, le vis-à-vis de l'auteur. C'est ce qui distingue le vrai lecteur (c'est-à-dire le destinataire extradiégétique) de l'énonciataire (qui correspond au destinataire intradiégétique).

Mon hypothèse de travail s'appuie ainsi sur les observations suivantes : d'abord, l'œuvre de Brault est produite presque exclusivement par un *je*. En effet, rarement rencontre-t-on dans cette œuvre la troisième personne ou, selon la terminologie introduite par Benveniste, la « non-personne ». L'expérience du langage telle que pratiquée et conçue dans cette œuvre repose donc tout entière sur un discours empreint de subjectivité ; cette subjectivité recouvre tout autant une figuration du « moi » que le procès d'énonciation qui concourt à sa mise en place. Mais l'expression même de ce *je* va de pair avec son vis-à-vis, l'énonciataire, qu'il soit à la deuxième personne du singulier ou du pluriel. Le discours poétique de Brault ne saurait donc être abordé sans tenir compte de l'échange entre ces deux instances. Dans un article paru en 1970, André Belleau notait : « Il en résulte que la poésie de Brault n'est pas *évocative* (qu'on me passe le jeu de mots) mais *vocative* : elle s'adresse toujours à quelqu'un ou à quelque chose de façon directe⁸. » La présence systématique d'un énonciataire, qui favorise à certaines occasions l'échange avec un lecteur, donne à penser que cette poésie nous convie à une expérience de l'intime, de la confiance, du secret et du murmure. Mais quand on tente de

6. Ross Chambers, « Parole et poésie : *Sur les bois oubliés...* de Mallarmé », *Poétique*, vol. X, n° 37, février 1979, p. 56.

7. C'est le terme que privilégie également Philippe de Lajarte, qui considère que le poème est plus près du discours que de la narration. (Voir « L'antidiscours du poème », *Poétique*, vol. XI, n° 44, novembre 1980, p. 437-450.)

8. André Belleau, « Quelques remarques sur la poésie de Jacques Brault », *Liberté*, vol. XII, n° 2, mars-avril 1970, p. 89.

cerner le statut de ce destinataire⁹, on se rend bientôt compte que son rôle n'est pas toujours celui qu'on croit. C'est ce sur quoi insiste Belleau qui poursuit: «Or il se produit par ailleurs un curieux phénomène car cette parole, adressée à l'autre, se trouve en même temps comme ramenée vers elle-même [...]»¹⁰. Ces remarques ne portent que sur une mince partie de l'œuvre qui comprenait alors *Mémoire et La Poésie ce matin*. Mais quelque vingt années plus tard, Gilles Marcotte abonde dans le même sens en écrivant que la poésie de Brault «évoque la chaleur d'une communion fraternelle, puis s'enfonce dans un étrange malaise, un *no man's land* d'âpre solitude»¹¹. Ces remarques judicieuses soulèvent une question qui constituera le fil de ma démarche: comme en font foi les deux critiques, qui relèvent à plusieurs années d'intervalle un même contraste, il semble y avoir dichotomie entre la présence très forte d'un destinataire et le rôle véritable que ce dernier joue au sein de cette œuvre. Pour ma part, je pousserai plus loin ces réflexions pour dégager de manière plus rigoureuse la fonction de l'énonciataire dans la double perspective d'une inscription très forte dans le discours, coexistante à une distance qui préserve le fossé séparant le locuteur et son allocutaire. Je relie donc pour ma part le «malaise» dont parle Marcotte, au statut particulier de l'énonciataire. J'ai choisi pour ma démonstration trois textes très différents dans leur forme: «Lettre à un directeur avec un post-scriptum»¹², qui fait partie de *Trois Partitions*, «Fragments d'une lettre», tiré du recueil *Trois fois passera* précédé de *Jour et Nuit*¹³ et *Il n'y a plus de chemin*¹⁴. Dans les trois cas, cependant, on trouve l'inscription très forte d'énonciateurs. Examinons en quoi leur présence sert de fondement aux diverses orientations génériques de Jacques Brault.

9. Pour éviter des lourdeurs terminologiques inutiles, j'emploierai indistinctement destinataire, allocutaire ou énonciataire et leur vis-à-vis (destinateur, locuteur ou énonciateur). L'usage de l'un ou l'autre terme pour désigner l'énonciataire est fonction de la définition que j'en ai donnée plus haut.

10. André Belleau, *loc. cit.*

11. Gilles Marcotte, «Poésie de novembre», *Voix et Images*, vol. XII, n° 2, hiver 1987, p. 239. Repris dans *Littérature et Circonstances*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Essais littéraires», 1989, p. 259-273.

12. Jacques Brault, *Trois Partitions*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre canadien», 1972, p. 158-185.

13. *Id.*, *Trois fois passera* précédé de *Jour et Nuit*, Saint-Lambert, Le Noroît, 1981. Pour les citations subséquentes, ce texte sera identifié par le sigle *TFP* suivi du folio.

14. *Id.*, *Il n'y a plus de chemin*, Saint-Lambert, Le Noroît, 1990.

La relation épistolaire

L'un des lieux du discours les plus favorables à l'analyse est d'abord celui de l'adresse proprement dite. Dans un entretien, Brault confiait à propos de l'attrait qu'exerçait chez lui l'écriture épistolaire :

C'est très important cette présence indéterminée qui me soutient, m'aide à donner un sens, une direction à ce que j'écris. J'aime m'adresser à quelqu'un. J'ai toujours aimé le genre épistolaire. Maintenant, hélas ! il disparaît, mais pour moi, c'est le genre par excellence¹⁵.

Cela est tellement vrai que nombre d'intitulés font référence à la lettre et que plusieurs poèmes portent la marque d'un destinataire : « À une désespérance », « À ceux-là », « À Juan », « À l'inconnue », « Lettre de nuit », « Post-scriptum », « Fragments d'une lettre ». Certes, les poèmes de Brault n'ont aucune des caractéristiques techniques de la lettre : en-tête, datation, signature, etc. Mais le discours poétique emprunte certaines des caractéristiques discursives de la lettre. La poésie de Brault, à l'instar de la lettre, « organise son énoncé autour de l'instance linguistique fondamentale du discours — *je* — selon le cadre spatio-temporel de l'*ici/maintenant*¹⁶ ». Règle générale, quand on se prête à cette forme d'écriture, on le fait sans aucun doute parce que l'être avec lequel on désire communiquer est absent. Ainsi, la lettre permet-elle de combler cette absence en rétablissant au cœur même de l'énonciation la relation entre destinataire et destinataire. Mais à la différence de la simple lettre, le discours poétique chez Brault énonce de manière problématique cette absence de l'Autre. Car dans ce cas, il ne s'agit plus simplement de l'absence physique de l'être mais d'une absence qui a des répercussions sur l'écriture poétique. Dans les lignes qui vont suivre, je vais donner quelques exemples d'énonciateurs qui, pour être convoqués par la parole poétique émise par un *je*, n'en constituent pas moins une figure de l'absence, reflet d'une conception de l'acte d'écrire.

Le faux destinataire

D'abord, arrêtons-nous à l'un des premiers textes de Brault, plus méconnu il est vrai, et par surcroît l'un de ses rares textes dramatiques, pour montrer comment l'adresse et le style de la lettre interfèrent

15. Robert Melançon, « De la poésie et de quelques autres circonstances. Entretien avec Jacques Brault », *Voix et Images*, vol. XII, n° 2, hiver 1987, p. 202.

16. J.-F. Halté, R. Michel et A. Petitjean, « Le Discours de la lettre / La lettre du discours. Analyse d'une lettre de Victor Hugo », *Pratiques*, n° 6, septembre 1975, p. 16.

continuellement jusqu'à déterminer le dénouement du récit dramatique. Dans *Lettre à un directeur avec un post-scriptum*, pièce composée pour la radio, Alphonse Legardeur, qui approche l'âge de la retraite, écrit une lettre de démission. La majeure partie de cette pièce met l'accent sur les obstacles à l'écriture de cette lettre : moqueries des collègues de bureau, difficulté avec la langue elle-même, etc. Sans analyser en détail le rapport difficile à la langue et au langage qui traverse ce texte, j'insisterai cependant sur les éléments qui touchent de près le rôle de l'énonciataire.

On peut diviser le langage utilisé par Alphonse Legardeur de la manière suivante : d'une part, le langage administratif, langage imposé par la tâche même d'un employé de bureau qui doit quotidiennement rédiger rapports et notes de service. Aux antipodes de ce discours de convention, il y a la poésie, dont la présence s'affirme surtout par la citation et la récitation de vers : ceux de Baudelaire, de Nerval et même de l'Évangile. Le jour, l'employé se conforme à la première forme de discours mais le soir, quand il est seul, il se récite des poèmes à voix haute. Dans les deux cas toutefois, outre le directeur (qui soit dit en passant n'a pas accès à la lettre), les employés de bureau et la femme de ménage sont témoins des propos du vieil employé. Mais voilà, le directeur, on le comprend par la suite, constitue en fait un prétexte. Cette lettre connaît plusieurs versions et demeurera insatisfaisante pour Alphonse jusqu'à la toute fin, précisément parce qu'il s'y mêle des formes de discours qu'on n'utilise pas ordinairement dans une simple lettre de démission. En réalité, ceux qui réagissent à la lettre, ce sont les collègues de bureau qui ponctuent les confidences d'Alphonse de leurs sarcasmes. En revanche, le soir, c'est une femme de ménage, M^{me} Laframboise, qui mine de rien goûte la poésie des vers déclamés par le vieux commis. Certes, elle n'en comprend pas le sens, mais elle dit en apprécier la musique. Lors de sa rédaction, Alphonse lira des passages de sa lettre ainsi que des passages de poèmes à un autre personnage, celui-là un peu simple d'esprit : Roger, le fils que l'employé aurait pu avoir. La difficulté à laquelle se bute Alphonse lors de la rédaction de sa lettre tient au dérapage de l'intention première : ayant comme point de départ une simple note de service, la lettre tend de plus en plus à s'écarter de son propos initial et à devenir plus personnelle pour à la fin être totalement envahie par la confidence sur ses déboires amoureux.

Il est intéressant de relever que dans cette forme de texte, la «maladresse à vivre», fréquente dans la poésie de Brault, se trouve incarnée par des obstacles à l'écriture de la lettre (les collègues de travail) mais aussi par le langage lui-même. En effet, lorsqu'il est «socialisé», le langage s'avère insuffisant et rejette le scripteur dans

l'anonymat et la banalité de son geste : prendre sa retraite avant terme. Mais il reste un fait : c'est par l'intermédiaire de ces énonciataires, par cette difficulté même de s'adresser à quelqu'un pour une part, puis, d'autre part, par les surgissements de citations poétiques qui bouleversent les règles de la lettre de démission, que se construit progressivement le portrait du vieil employé. Plus remarquable encore, c'est dans le soliloque, c'est-à-dire la récitation à voix haute de poèmes, que le personnage atteint bien malgré lui l'âme simple de la femme de ménage. Cette dernière, lorsqu'elle comprend qu'elle ne le reverra plus, éclate en sanglots et lui fait cette déclaration : « Pour une fois que c'était beau... on faisait rien d'mal... ça m'changeait d'Arthur et pis d'sa caisse de bière... je r'partais avec un peu de courage... j'comprendais pas toujours, mais j'aimais ça, moé¹⁷... » C'est à ce moment que le petit employé prend la décision de remettre à plus tard sa démission : sa présence, et devrait-on ajouter, son amour du langage et de la poésie, aidait quelqu'un d'autre à vivre. Thème banal, voire naïf. Mais sa banalité même éclaire le contrat sous-jacent qui lie l'énonciateur à son énonciataire, si obscur soit-il. Alphonse déchire sa lettre de démission parce qu'il a entrevu l'une des fonctions de l'écriture poétique : aider à mieux vivre. Non que l'usage de la poésie corresponde systématiquement à un besoin de communiquer avec autrui comme on le verra plus loin ; bien au contraire, le jaillissement de la parole poétique au beau milieu de la lettre va de pair avec les remontées des souvenirs et renvoie en fin de compte Alphonse à lui-même. Ce n'est donc que par accident qu'il affecte la femme de ménage. Mais parce que la poésie a favorisé cet échange, par un effet de retour, elle donne à Alphonse Legardeur la signification de son existence. L'écriture faisait problème pour le commis de bureau parce qu'elle n'avait pas trouvé son véritable destinataire : d'une part, la lettre tend à devenir une autoconfession, ce qui montre à quel point le destinataire ultime de la lettre, c'est le scripteur lui-même. À un second niveau, les destinataires, ce sont les petites gens, ceux qui ne connaissent rien de la poésie mais qui peuvent le plus en profiter et voir ainsi leur souffrances allégées.

Cette croyance selon laquelle la poésie aide à retrouver la langue vraiment maternelle, sinon « matricielle », selon l'expression de Brault¹⁸, amène ce dernier à émettre un commentaire sur ce qu'il appelle une « réalité-fiction » :

17. *Trois Partitions*, p. 176.

18. « Qui que nous soyons, individus et collectivités, nous n'avons en véritable partage que ces figures matricielles d'avant le langage et qui composent notre horizon de communes références » (*ibid.*, p. 184).

La poésie ne réalise rien d'autre que la présence fragile d'une mémoire au futur, et les nostalgies sommeilleuses se réveillent par un vent de feuilles, on dirait que tout va finir et que tout commence, on se croit incompris de soi-même, un peuple se met en vacance de sa vie, et soudain *l'autre*, celui ou celle qui n'était pas dans le coup, répond, fait écho, avec une maladresse et une application d'écolier [...] ¹⁹.

Si le post-scriptum annexé à la « Lettre au directeur » souligne l'analogie entre la poésie, le langage et la langue utilisés au Québec avec tout ce qu'une telle mise en situation implique à l'époque où est rédigé ce court essai (mai 1970), je retiendrai pour ma part la question de l'altérité. L'incarnation de l'Autre (dénomination qui recouvre aussi bien le poète qui habite le commis de bureau que le directeur ou la femme de ménage), sert de déclencheur, voire de révélateur d'une prise de conscience du pouvoir du langage et de la poésie. Mais on rencontre aussi l'inverse chez Brault. Dans *Trois fois passera* précédé de *Jour et Nuit*, au lieu que l'écriture devance la saisie de l'Autre, la perte de l'Autre donne naissance à une forme d'écriture qui, une fois de plus, se donne à lire comme une relation épistolaire.

Une lettre, deux adresses

En effet, la question de l'énonciataire, dégagée de la problématique de la langue, peut être plus immédiatement abordée en rapport avec une conception de l'écriture et oserais-je ajouter : un art d'écrire. Le premier des trois textes qui composent cette section du recueil, « Fragments d'une lettre », peut être compris comme « une méditation lyrique sur l'amour et la poésie ²⁰ », d'où l'intérêt de ce texte pour mon propos. Le locuteur s'adresse alternativement à deux interlocutrices qui inspirent toutes deux, par des voies divergentes, une réflexion sur l'amour et l'écriture. En voici le prétexte. Un homme veille aux côtés d'une femme endormie près de lui dans une chambre, le matin. Il s'adresse à elle en réfléchissant sur le sens de la rupture qui a eu lieu entre eux. D'autre part, il écrit à une femme imaginaire qui s'avère l'incarnation de l'Autre. On notera que le locuteur s'adresse à la femme « réelle » par le biais du tu alors que pour la seconde, c'est l'usage du vous qui prédomine, ce qui dénote non seulement une distance entre le locuteur et son interlocutrice mais fait ressortir le caractère d'extranéité qui sied au ton employé. Étudions de plus près les conséquences de cette présence simultanée de deux interlocutrices en

19. *Ibid.*

20. Michel Lemaire, « Jacques Brault essayiste », *Voix et Images*, vol. XII, n° 2, hiver 1987, p. 231.

nous intéressant pour commencer à la femme «réelle», puisque c'est d'abord à cette dernière que s'adresse l'énonciateur.

S'adresser à la première interlocutrice par le biais du *tu*, cela va de soi du point de vue de la *mimésis* du texte qui marque ainsi la familiarité qui accompagne toute relation amoureuse. Par ailleurs, c'est par le recours aux parties du corps que se mesure l'intimité de la relation. Toutes les fois que l'énonciateur dirige son discours vers sa compagne, c'est à la faveur d'une comparaison avec le corps. Dès les premières lignes, le matin d'été participe de cette isotopie d'un érotisme discret : «Galbe d'un ventre invisible, le matin se chauffe au creux de ton cou» (*TFP*, p. 37). Plus loin, le corps est blasonné par l'intermédiaire d'un oxymore : «Gel de feu, folie de sagesse, ton corps dans les songes du matin repose» (*TFP*, p. 41). Une troisième apostrophe prend comme prétexte les yeux qui demeurent fermés, analogie avec l'impossibilité de parole entre les deux amants. Puis c'est la gorge qui suscite l'éloge :

Gorge découverte à la verdure du petit matin, que tu es belle avec cette lueur première qui comme *la peau d'eau*, gravure s'éveillant au mur encore ombré, ne s'étale plus mais se ramasse en une seule goutte, œil-diamant et point du jour (*TFP*, p. 47).

Pourtant, le corps apparaît aussi comme signal d'une absence : cette compagne qui habite de l'autre côté du monde, celui du sommeil, est décrite comme pure passivité puisqu'elle ne répond ni ne réagit au discours du locuteur. Aussi, la dernière adresse qui la concerne est-elle plus explicite sur la rupture du couple. L'évocation du corps cède maintenant la place au décor qui l'entoure, ou mieux, qui l'enveloppe : draps, soie, chambre, etc., autant de signes d'agonie que signale l'immobilité du corps, alliée au mutisme de l'interlocutrice : «Tu ne tressailles pas sous la page écrite des draps froissés. Tu restes immobile et respirante, signe indélébile, indéchiffrable. Voilà, c'est fini, ce que nous fûmes» (*TFP*, p. 50). À la fin, ne subsiste donc plus que l'écriture de «l'inécrit» (*TFP*, p. 50), c'est-à-dire ce qui n'a plus lieu, la relation amoureuse se confondant avec des traces qui sont les signes d'une écriture inachevée puisque désormais le *nous* est éclaté.

Ainsi, cette première femme, si elle se manifeste d'abord par sa présence physique, est en même temps révélatrice de l'absence. À la forte incarnation physique correspond ici à la lente insinuation de la fin d'un amour. Le locuteur s'adresse donc à une absente et ses propos concourent à rendre plus poignant cet instant qui fut.

Alors que le locuteur s'adresse à la femme «réelle» en lui reprochant son manque à la parole, c'est par l'écriture épistolaire que sera

convoquée l'autre interlocutrice. Cette dernière, quant à elle, n'est dotée d'aucune présence charnelle. Mais ce qui lui manque comme présence sensible est largement compensé par une relative autonomie sur le plan du discours, au contraire de la première qui ne déborde pas l'instant, celui de son sommeil. En effet, non seulement le locuteur s'invente-t-il une compagne imaginaire, mais encore lui accorde-t-il un passé et même un futur vécus en commun. De simples photographies tirées d'un petit musée de souvenirs personnels suffisent à prêter vie à cette confidente :

Vous ne figurez sur aucune de ces photos, j'en suis certain. Je vous y vois, pourtant, je vous vois bougeant à peine parmi ces ruines d'objets et d'humains, je vous vois comme jamais je ne vous ai vue devant moi (*TFP*, p. 44).

Cette seconde interlocutrice intervient en outre par le biais de «pseudo-questions²¹», qu'on doit comprendre ici comme les jalons d'une interrogation sur l'écriture elle-même. Il est d'ailleurs significatif que ce soit précisément par une interrogation venue de l'énonciataire que s'échafaudent les prémices de la lettre fragmentée : «Vous vous demandez pourquoi je vous écris? Ma foi, je ne sais pas» (*TFP*, p. 37).

Aussi, chacune des interlocutrices appartient-elle à deux mondes bien étanches : la première, la dormeuse, est perçue d'abord dans sa matérialité, c'est par son physique qu'elle constitue l'un des pôles du discours de l'énonciateur ; quant à la seconde, elle incarne plutôt l'amie spirituelle avec laquelle le locuteur entretient un rapport qui rappelle le dialogue philosophique. L'une appartiendrait d'une certaine façon à une certitude, celle de la rupture amoureuse, alors que l'autre, en revanche, par les interrogations qu'elle suscite, déplace la question sur le plan de l'écriture amoureuse. Mais au-delà de ces deux figures féminines, est ici en cause l'opposition entre le réel et l'idéal ; en effet, il semble que le poète cherche à contourner l'incommunicabilité avec le réel par le biais d'un échange idéal avec son interlocutrice.

Par conséquent, cette femme fictive force le locuteur dans ses derniers retranchements puisque les questions auxquelles il tente de répondre dénotent un désir de comprendre le mal d'amour par une méditation sur l'écriture. Mais il est également possible d'intervir les termes et d'y voir une réflexion sur l'amour à travers l'écriture : le texte, passant de l'un à l'autre comme s'ils se confondaient, contribue à en resserrer les liens. J'ajouterai une remarque sur les questions qui

21. Gérald Prince, *loc. cit.*

viennent relancer le discours du locuteur. Si ce dernier reprend ces questions à son compte, c'est qu'elles contribuent à la progression de la lettre, en posant à chaque fois le problème dans un dialogue feint entre locuteur et allocutaire. Reprendre la question d'autrui, c'est s'engager dans un échange qui dénote un souci d'ébranler les certitudes acquises :

Il suffit que je répète l'assertion d'autrui sous la forme d'une question : j'affronte aussitôt deux acceptions des mêmes mots. Je ne me contente pas d'interroger, le changement de force illocutoire de mon propos atteste que je donne à l'assertion d'autrui un caractère problématique²².

C'est en effet la protagoniste qui pose les questions essentielles, celles qui sont au cœur des préoccupations du locuteur et qui sous-tendent sa réflexion sur l'amour, même si ce dernier n'est jamais directement abordé dans les dialogues. Le locuteur tente d'abord de donner une réponse à ce qui le pousse à écrire à cette femme — « Vous vous demandez pourquoi je vous écris ? » (*TFP*, p. 37) —, mais rapidement cette question débouche quelques pages plus loin sur les motivations de l'écriture elle-même : « Vous songiez parfois tout haut : "Pourquoi vous donnez-vous ce mal d'écrire ?" » (*TFP*, p. 49). Ces interrogations sont liées au bonheur d'écrire comme au bonheur tout court : « Ce bonheur... pourquoi est-ce si difficile à dire ? » (*TFP*, p. 41).

Pour caractériser les deux interlocutrices selon la perspective de l'écriture, l'une qui origine d'une rupture amoureuse (« tourner toute détresse en écriture » [*TFP*, p. 40]) et l'autre d'un amour possible, je dirais que la première a provoqué l'écriture tandis que la seconde devient prétexte à la poursuivre même si elle est confinée à un idéal. En tout cas, l'une et l'autre sont indissociables puisque le texte dans son entier est fondé sur une cause (la femme réelle) et un but (la femme idéale).

Toutefois, ces deux présences dans le discours correspondent également à une absence : l'une s'est réfugiée dans le sommeil, l'autre n'est qu'une figure imaginée. Encore une fois, c'est à partir d'un manque, de la perte de l'objet aimé (l'un « réel », l'autre « rêvé » puisque là aussi la rupture est pour ainsi dire mimée) que s'amorce cette longue confidence qui persiste, malgré la rupture, à s'adresser à l'Autre. C'est donc l'absence de l'Autre ou dans le cas de la seconde interlocutrice, sa virtualité, qui motive ce discours à plusieurs voix²³.

22. Francis Jacques, *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophes d'aujourd'hui », 1979, p. 349.

23. Outre Hölderlin, des voix d'écrivains (Platon, Tchekhov, Nerval, etc.) accompagnent et assistent en quelque sorte le locuteur dans l'expression de la douleur amoureuse, inséparable de la souffrance liée à l'écriture.

Revenons à ces deux aspects de l'écriture que j'ai esquissés au début de mon propos. J'ai parlé alors du couple parole/écriture auquel correspond chacune des figures féminines de ce texte. La première marque l'impossibilité de la parole — «je te parlerais si tu consentais enfin à t'éveiller» (*TFP*, p. 44) — alors que l'autre est en quelque sorte prise en charge par l'écriture, de sorte qu'à la limite, la question de son existence ou de sa non-existence n'a plus d'importance. Le locuteur finit par admettre, non sans une pointe d'ironie, le caractère fictif de sa création: «Mais comment vous souvenir de ce que vous n'avez pas connu? Je *vous* écris, à vous, oui, des choses qui ne sont pas vous... Je vous écris, cela devrait suffire, non? Non» (*TFP*, p. 47). Le fait de s'adresser à quelqu'un tient à la fois de la transitivité et de l'intransitivité de l'écriture. Lorsque le texte prête vie à une interlocutrice, peu importe au fond qu'elle soit imaginaire, il lui accorde dans un premier temps le statut d'énonciataire, c'est-à-dire qu'il déploie tous les éléments d'un échange entre destinataire et destinataire. Mais ici, l'adresse à un énonciataire se double d'une distanciation qui affiche le caractère intransitif de l'écriture. Le recours à l'italique signale le passage d'un complément essentiel indirect à un complément essentiel direct; par conséquent, l'énoncé *je vous écris* en prenant le *vous* comme complément direct équivaut sur le plan sémantique à écrire: je vous peins, je vous crée ou je vous invente. Par ce double aspect, l'écriture vient éclairer la place fondamentale qu'occupe l'énonciataire dans l'œuvre de Brault: l'interlocution multiplie donc les signes d'une présence par diverses stratégies énonciatives (jeu des pronoms, dialogues, exclamations, interrogations, etc.) et affirme en même temps son intransitivité (sur le plan métaphorique) en faisant de son interlocuteur qui un inconnu, qui une étrangère, qui une figure de l'absence.

Écriture et interlocution

Au départ, il y a donc ce besoin constant de s'adresser à quelqu'un; ensuite, on note que ce quelqu'un constitue un espace ouvert, mais sur l'absence. Cette interférence continuelle sur divers registres du texte poétique (le plan de l'énonciation, le plan sémantique) donne à l'énonciataire ce caractère à la fois familier et fugitif. C'est ce qui motiverait par contrecoup ce besoin irrépressible de s'adresser à quelqu'un, peu importe le statut que lui accorde le procès d'énonciation. Dans «Fragments d'une lettre», cette ambivalence se pose en termes d'écriture, mais une écriture dirigée vers un absolu. En ce sens, l'absence chez Brault ouvre sur un ailleurs possible. Et de fait, c'est là l'une des questions sans cesse répétée sous diverses formes: pourquoi écrire? La réponse, comme c'est souvent le cas chez Brault, se trouve

dans le désir plus que dans la réalisation : « Le cœur seul, un cœur inspiré ; peut sentir et toucher cette niaiserie sublime : ouvrir, dans ce qui est fini, dans ce qui finira, une perspective d'infini » (*TFP*, p. 42). Nous voilà une fois de plus placés devant cette conception de l'écriture qui fonde toute sa recherche sur ce qui n'est pas. Dans ce cas-ci, puisqu'il s'agit à la fois de l'amour (dans le contexte de la rupture) et de l'écriture, il faut y voir la possibilité, et en somme la liberté, d'ouvrir dans l'irrémissible une brèche qui puisse accueillir ce qui est innommable, innommé. Aimer, écrire, quel en est le but, sinon d'y trouver un bonheur, toujours malaisé à approcher : « L'impossible, vous le répétiez souvent, est générateur de désir. Et de bonheur, d'un bonheur étrange, indéfinissable » (*TFP*, p. 41).

Le recours à des interlocutrices distinctes permet de concilier deux aspects au départ antagonistes : d'une part, ce qui est fini, un amour relégué dans l'oubli (la dormeuse constituant l'emblème de cet oubli) et de l'autre une interlocutrice dont la présence vaut surtout parce qu'elle favorise la prolongation de l'écriture (et on pourrait ajouter : de l'amour) au-delà de la simple anecdote de la rupture amoureuse. En perdant l'Autre, le locuteur retrouve tout de même l'écriture. Et de fait, il ne reste plus que l'écriture, celle du révolu comme celle du devenir.

À ces deux absences répond aussi celle du locuteur lui-même, puisqu'il ne fait partie ni du sommeil de la dormeuse, ni de l'univers de sa correspondante imaginaire : « Je vous écris pour qu'à votre tour vous m'aperceviez sur une photo mangée de sel et de sable — et où jamais je n'apparus » (*TFP*, p. 44).

Pas étonnant alors que le *je* lui-même (c'est souvent le cas dans la poésie de Brault), tende à s'effacer devant son propre discours. Se référant à Tchekhov, le locuteur ne fait au fond que rendre hommage à cette aventure d'effacement du *je* qui va de pair avec la perte de l'Autre : « Ça dit, ça laisse dire que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue, et que malgré le pire rien ne vaut plus et mieux que le fait de vivre cette pauvre vie » (*TFP*, p. 52-53). Partagé entre ce corps qui ne lui appartient déjà plus (la dormeuse) et celle à qui il prête momentanément vie pour mieux consommer la séparation, le locuteur se trouve ainsi déchiré entre le fini et l'infini : dans un cas, il ne peut que *lire*, c'est-à-dire constater la déchéance de son amour — « Tu ne tressailles pas sur la page écrite des draps froissés » (*TFP*, p. 50) — tout en admettant l'absence de l'autre interlocutrice. Dans l'autre cas, il ne peut qu'*écrire* sur une relation qui n'existe pas.

Mais il arrive que l'Autre ne se distingue plus d'une figure du Même. On a vu que chez Brault, l'énonciataire était paradoxalement

une absence extrêmement agissante au niveau du discours du locuteur. Mais ce vis-à-vis a d'énormes conséquences sur la constitution du « moi » et le rôle que joue l'Autre dans l'élaboration de l'écriture. Car en effet, est-il possible d'imaginer une part du sujet ou un destinataire dont l'existence ne renverrait qu'à une absence? Et pourtant, la psychanalyse l'a très bien étudié, de nombreux états (dits « pathologiques ») participent de cette vision de l'Autre vécu comme absent; il suffit de penser à la déception amoureuse (c'est le sujet de *Trois fois passera*) ou à la mélancolie. Mais on a vu également que chez Brault, non seulement l'Autre tirait sa force de son absence même, mais que de plus, celle-ci venait renforcer son inexistence. Je prolongerai cette dernière réflexion en prenant comme exemple un recueil plus récent, *Il n'y a plus de chemin*.

Dans ce recueil s'affirme davantage cette tendance à faire de l'Autre une figure toujours près de s'évanouir ou, comme on l'a vu, dont la présence est toujours discutable. C'est l'ambivalence qui une fois de plus caractérise la naissance de l'Autre dans le discours du locuteur :

Je m'étais promis, quand ça arriverait, de me taire. Voilà, c'est arrivé; je ne me tais pas. Personne, pourtant, aux alentours. Ville ou campagne, buildings ou brins d'herbe, quelle différence? Et si Personne n'était pas personne? J'aurais au moins un semblant de moi²⁴.

Le passage de l'indéfini au nom propre rappelle inmanquablement la ruse qu'utilise Ulysse pour échapper à la fureur du cyclope Polyphème. L'énonciateur opte plutôt pour un ton qui apparaîtrait badin s'il n'y avait l'angoisse et la solitude, les deux compagnes d'infortune de ce raconteur-clochard. Il reste que le soliloque (qui n'exclut pas, bien au contraire, la présence d'un destinataire), auquel semble prendre plaisir le conteur, comporte quelque chose de théâtral : registres de langue populaire, formes emphatiques, autant de marques de l'oralité qui allègent la gravité des propos mais qui renforcent également la présence de l'Autre. Brault s'était intéressé en tant que lecteur à cet aspect ludique de la communication avec un interlocuteur imaginaire dans un essai dont le titre rappelle celui du recueil : « Il n'y a plus d'îles²⁵ ». Dans sa lecture d'une pièce d'Alain Pontaut, l'essayiste relève le caractère tragi-comique de ce type d'échange en s'appuyant entre autres sur une scène où un personnage, Gama, s'invente un vis-à-vis imaginaire. Brault en tire une réflexion qui l'amène à parler de l'amitié : « L'amitié

24. *Il n'y plus de chemin*, p. 16.

25. Jacques Brault, *La Poussière du chemin*, Montréal, Boréal, 1989, coll. « Papiers collés », p. 96-102.

tiendrait moins aux personnes qu'à l'imaginaire d'une relation ou, bien pis encore : l'amitié ne ferait loi et ne serait nécessaire que par un détournement de la réalité au profit de la fonction mythique²⁶. » Nous touchons ici à une dimension capitale du phénomène de l'altérité dans l'œuvre de Brault. D'une part, le texte puise à toutes les ressources du langage pour créer un terrain favorable à la communication entre locuteur et interlocuteur ; de l'autre, on ne peut jamais oublier totalement que cet interlocuteur ne doit son existence qu'à une illusion créée par le locuteur lui-même. Par conséquent, comme le suggère le passage que je viens de citer, l'énonciataire ne vaut pas tant comme « personnage », que parce qu'il est instance du discours. Cela explique que dans une certaine mesure, il y ait toujours une distance entre destinataire et destinataire. Cette distance s'avère sans doute atténuée par cette impression de proximité qu'on peut éprouver à la lecture de cette poésie, par la facilité avec laquelle les propos du locuteur donnent à entendre une parole fraternelle ou laissent percer les accents de sincérité nés à la faveur d'une confiance. Mais le fossé demeure tout de même : « l'imaginaire d'une relation », selon les termes du poète, importe beaucoup plus que le contact réel avec l'interlocuteur.

Mais dans un recueil comme *Il n'y a plus de chemin*, l'Autre peut cacher un gouffre dont n'est pas exempte la figure du « moi ». En effet, au moment même où le locuteur s'accapare l'Autre, il met en jeu sa propre présence au langage et au monde, toujours problématique, toujours remise en question. De sorte que le *je*, près de se taire et de s'éteindre, néantise du même coup son interlocuteur. À ce prix seulement, l'énonciataire dans l'œuvre de Brault peut avoir droit de présence (si on me passe cette formulation paradoxale). De sorte qu'on peut étendre cet état de fait à la littérature elle-même :

[...] ce que la littérature recouvre (ou reproduit) c'est, non pas une réalité première, une nature pleine, mais au contraire le vide de l'origine (et de la fin). Vide, béance, absence, silence (ces concepts ont déjà leur tradition) que la littérature répète²⁷.

Par ailleurs, dans *Il n'y a plus de chemin*, le néant n'apparaît pas seulement en filigrane, il s'inscrit bel et bien dans la trame du texte puisque c'est pour retarder l'ultime échéance, la mort, que le locuteur s'offre le plaisir d'un dernier confident. Un peu à la manière des

26. *Ibid.*, p. 98.

27. Jacques Ehrmann, cité par Ross Chambers, dans « L'ange et l'automate. Variations sur le mythe de l'actrice de Nerval à Proust », *Archives des Lettres modernes*, n° 128, 1971, p. 54.

personnages de Beckett, qui avant d'être des vagabonds, sont des errants du langage qui laissent tomber les mots, « gouttes de silence à travers le silence²⁸ », le clochard est poussé par le désir de se retrouver dans « l'après-parole²⁹ », but avoué de la parole. La mort (celle de la parole, celle du locuteur, tous deux suivant une même courbe), présente pratiquement dans chaque vers chez Brault, se confond sous certains aspects avec l'énonciataire. Constamment sollicitée par le locuteur, tout en étant une absence peuplée de multiples médiateurs, elle apparaît comme la figure oblique de tout échange entre les deux instances du discours poétique.

Il semble bien en effet, que si ce chemineau, « celui qui va son chemin » selon l'étymologie, agrmente son dernier soliloque d'une présence amie, c'est que ce compagnonnage apparaît comme le dernier jalon avant que le locuteur ne soit définitivement entraîné vers celle qu'il appelle « la sombre vagabonde³⁰ ». Le lecteur n'est donc pas surpris que ce soit Beckett qui tire le dernier trait du recueil en convoquant la mort, par manière de défi : « noire sœur... / qu'est-ce que tu attends³¹ ». Si l'énonciataire a dans une certaine mesure partie liée avec la mort, c'est que la mort représente chez Brault le chemin lumineux de toute métamorphose. Par conséquent, le dialogue avec les énonciataires reproduit peut-être en dernière analyse un dialogue avec les morts, ces interlocuteurs privilégiés de la mort elle-même.

En somme, peu importe le genre ou la stratégie utilisée, l'Autre apparaît condamné à servir d'étalon pour mesurer la distance qui sépare le sujet d'énonciation de son objet. Cette situation curieuse fait que le discours, tout en faisant émerger la figure de l'Autre, vient du même coup l'anéantir. Cela tiendrait peut-être à ce que l'Autre dans un texte littéraire, quel que soit l'espace qu'on lui réserve, ne puisse désigner autre chose qu'un être fabriqué en toutes lettres (ce qu'il est d'ailleurs). Par conséquent, toute tentative pour échapper à cette limite, dans la mesure où l'Autre se trouve en quelque sorte absorbé par le sujet d'énonciation, est vouée d'avance à l'échec. L'Autre n'est donc concevable que par analogie avec le mouvement même de l'écriture traduite dans ses extrêmes tantôt comme relation amoureuse (comme dans « Fragments d'une lettre³² »), tantôt comme révélateur de

28. Expression tirée de *L'Innommable* de Beckett.

29. Note de Brault en marge du texte de Laurent Mailhot, « Contre le temps et la mort : *Mémoire* de Jacques Brault », *Voix et Images du pays*, vol. III, 1970, p. 134.

30. *Il n'y a plus de chemin*, p. 65.

31. *Ibid.*, p. 69.

32. Mais encore là, nous l'avons vu, elle renvoie tout autant à l'amour de l'écriture.

la précarité du locuteur lui-même. D'ailleurs, Karlheinz Stierle a montré que le discours lyrique s'échafaudait à partir d'une identité perdue³³. Il faut donc voir dans la relation qui unit un sujet d'énonciation lyrique à l'énonciataire, une même destinée, à savoir l'évanescence croissante du sujet lyrique à mesure que se construit l'objet de son discours.

33. Karlheinz Stierle, «Identité du discours et transgression lyrique», *Poétique*, vol. VIII, n° 32, novembre 1977, p. 422-444.